
A CARNAVALIZAÇÃO EM MACUNAÍMA: UM OLHAR BAKHTINIANO

Tatiana Batista
Doutoranda em Literatura Comparada UFF
tinana27@hotmail.com

Ler *Macunaíma* sob a perspectiva bakhtiniana da carnavalização na literatura significa procurar entendê-lo sob um viés altamente elucidador, porém pouco realizado nos Estudos Literários.

Neste sentido, este artigo pretende utilizar a teoria da literatura construída por Bakhtin como uma ferramenta capaz de explicar muitos aspectos da obra de Mário de Andrade. É claro que nenhuma teoria por si só é capaz de esgotar e resolver todas as questões de um texto literário, todavia, cremos em colaborar para uma interpretação clara e enriquecedora de *Macunaíma* através da teoria da carnavalização.

A RAPSÓDIA

Começamos, inicialmente, pela própria definição que Mário de Andrade dá a seu texto: rapsódia. Trata-se de uma narrativa em prosa poética, elaborada com base na narração do cantador popular. Ao se colocar como o rapsodo, Mário de Andrade rompe com os valores da narrativa canônica e culta de seu tempo.

Bakhtin chama de “literatura carnavalizada aquela que direta ou indiretamente, através de diversos elos mediadores, sofreu influência de diferentes modalidades de folclore carnavalesco (antigo ou medieval)” (BAKHTIN, 2002, p.107). Sendo assim, o próprio gênero textual utilizado por Mário de Andrade (a rapsódia) já é uma das marcas da carnavalização da

literatura em *Macunaíma*. No aproveitamento da cultura popular, que constrói o cenário da aventura do herói, o autor apresenta em um só espaço as diversas manifestações culturais do Brasil, seja do interior, do litoral ou das grandes cidades. Todos estes discursos convivem entre si nas mesmas proporções, harmoniosamente e democraticamente na narrativa. O emprego intertextual e plurilíngüe é a própria base da forma de *Macunaíma*. Há intertextualidade porque o autor aplica vários outros textos e vozes num único texto, desfilando na mesma “praça pública”, sem haver confronto, e há plurilingüismo porque o texto apresenta uma grande troca de culturas e línguas (européia, indígena e africana). Este último é um fator que chama atenção em *Macunaíma*, tendo em vista que nos faz lembrar a própria formação do gênero romanesco. Trata-se do elemento natural da estrutura do romance e da renovação da literatura.

Gilda de Mello e Souza, em *O tupi e o alaúde*, observa:

Uma análise pouco mais atenta do livro mostra que ele foi construído a partir da combinação de uma infinidade de textos preexistentes, elaborados pela tradição oral ou escrita, popular ou erudita, européia ou brasileira. A originalidade estrutural de *Macunaíma* deriva, deste modo, do livro não se basear na mimesis, isto é, na dependência constante que a arte estabelece entre o mundo objetivo e a ficção; mas em ligar-se quase sempre a outros mundos imaginários, a sistemas fechados de sinais, já rígidos por significação autônoma. Este processo, parasitário na aparência, é, no entanto, curiosamente inventivo; pois em vez de recortar com neutralidade nos entrecos originais as partes de que necessita para reagrupá-las, intactas, numa ordem nova, atua quase sempre sobre cada fragmento, alterando-o em profundidade (SOUZA, 1979, p.10).

Portanto, Gilda de Mello e Souza nos alerta que não há apenas uma justaposição simples de elementos, mas que a união de vários significados acaba por desarticular o sentido primeiro destes para criar sentidos diversos, sobretudo, através de transformações que levam as imagens e os fenômenos da realidade cotidiana aos limites do fantástico. Lembremos, por exemplo, do contexto rabelaisiano extraordinariamente analisado por Bakhtin em *Cultura*

popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. Nesta análise, o autor observa como Rabelais absorveu as diversas manifestações populares e aplicou em sua obra com novos sentidos. A língua vulgar oral que entrava pela primeira vez no sistema da língua literária foi também trabalhada por Mário de Andrade, servindo para ambos os autores não só como a forma da narrativa, mas, sobretudo, como fonte de informação. A atitude de cada época em relação à língua literária e a concepção lingüística dos autores se aproximam, mantendo as devidas proporções temporais.

A carnavalização na literatura está impregnada pela concepção de festa popular, de folclore, dos costumes, da cultura e da história de uma sociedade. *Macunaíma* traz a festa popular para a literatura, na medida em que ela está voltada para o entendimento do corpo humano que nasce, alimenta-se, cresce e regenera-se. Bakhtin observa que o crescimento e a renovação são os motivos principais da imagem do povo. Nesta perspectiva, *Macunaíma* é a criança que representa o povo que nasce, cresce, morre e ressurgem do baixo para o alto em forma de estrela. Ao mau soberano, representado pelo Gigante Pietro Pietra, “comedor de gente”, atribui-se uma imagem grotesca e corporal, “é o devorador de povos, aquele que devora as povoações”.

A cultura popular brasileira foi transposta para a narrativa graças a uma grande pesquisa de Mário de Andrade por diversas fontes que vão das mais eruditas às mais populares.

Olhe, pergunte como coisa de você, pro Gilberto se ele sabe o nome de alguma rendeira célebre de Pernambuco ou do Nordeste qualquer. Se não for de Pernambuco ele que diga donde ela é. É pro *Macunaíma*. (Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira de 5/01/1928)

Desta forma, o aspecto híbrido da composição da narrativa reflete a forma em que ele percebe a formação da cultura brasileira. Ambas, composição e tema, estão em sintonia em *Macunaíma*, na qual o herói simboliza a nossa nacionalidade.

Abrindo o caminho para o próximo ponto, *Macunaíma* acaba sendo uma paródia da estrutura do romance tradicional, porque rompe com a consciência monológica e fechada comum nas narrativas do romantismo. Comparada a obras anteriores, *Macunaíma* pertence a um tipo de gênero totalmente diverso e estranho a eles.

A PARÓDIA

Passemos para um segundo aspecto da carnavalização na literatura em *Macunaíma* e, talvez, o mais relevante para se compreender a obra em sua totalidade. Trata-se da *paródia*.

Refletindo sobre a obra de Mário de Andrade, podemos constatar que ela é a grande paródia do romance indianista do século XIX e, conseqüentemente, dos romances de cavalaria na Idade Média, pois foi capaz de fazer uma releitura da questão do índio e do herói nos romances.

Quando tratamos de paródia do romance de cavalaria, lembramos logo de Dom Quixote, todavia, não é o olhar quixotesco que devemos ter para refletir sobre *Macunaíma*. Se em *Dom Quixote*, e até mesmo antes, na obra de Rabelais, há a deformação e o exagero do espírito cavaleiroso, em *Macunaíma* nosso herói transita nesta inversão paródica de *Dom Quixote* e de *Pantagrueu e Gargantua*, porém, segundo o olhar americano do primitivo. *Macunaíma*, o herói de nossa gente, é aquele que não possuirá as características do dominador, excluindo o comportamento socialmente bem educado dos heróis das narrativas tradicionais. “Preto retinto e filho do medo da noite” (*Macunaíma*, pág. 8) tinha como constitutivos a preguiça, a

indolência e a covardia. A obra, assim, representa em muitos aspectos uma reescrita do romance de cavalaria no seu sentido inverso.

Ao fazer uma narrativa sobre outra narrativa, Mário de Andrade dialoga com o romance tradicional, sobretudo com o romance brasileiro alencariano, na qual o índio é europeizado, corajoso, bonito, forte e com todas as demais virtudes heróicas. Através do dialogismo, o autor constrói um "indianismo às avessas", questionando a idéia de um símbolo de nacionalidade e, ao mesmo tempo, demonstrando uma preocupação com a questão da origem da formação da nacionalidade.

Macunaíma não é branco, não é preto e, também, não é índio; não possui características próprias, por isso, ele é o herói sem nenhum caráter. Vai para São Paulo como herói e volta acabado e anulado para a mata virgem. Em verdade, o autor quer afirmar que nossa nação não possui heróis, e, dessa forma, parodia toda a tradição da narrativa brasileira.

Em toda a narrativa há o diálogo com o romance indianista, e logo nas primeiras linhas da obra o autor mostra que vem recontar a escrita da história (narrativa oficial).

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma. (ANDRADE, 1978, p.8)

Parodiando, assim, *Iracema*, de José de Alencar.

Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema. Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira. (ALENCAR, 1955, p.31)

Em seus estudos sobre a cosmovisão carnavalesca da literatura, Bakhtin afirma que a paródia é um elemento que está associado ao riso e a todos os gêneros carnalizados.

Segundo o teórico, o parodiar é a criação do duplo destronante, do “mundo às avessas”. Nesta perspectiva, *Macunaíma* representa a literatura “não-oficial”, na qual é rompida a tradição do herói nos romances tradicionais, a estrutura da narrativa e a hierarquização do indivíduo e da cultura segundo a origem, isto é, trata-se da morte do antigo.

Por outro lado, é preciso ressaltar que ela não é uma paródia no sentido negativo, a qual puramente nega e denigre o objeto, mas uma paródia que está inserida na cultura popular e que, portanto, nega para ressuscitar e renovar ao mesmo tempo.

Muito interessante, ainda, é o capítulo IX, "Cartas pras icamiabas", em que Mário de Andrade escreve uma paródia dentro de outra paródia. Trata-se de uma carta de Macunaíma para as mulheres da selva, contando as novidades da cidade grande. A carta é, todavia, uma reescritura da Carta do Descobrimento, de Pero Vaz de Caminha. Se esta foi enviada ao Rei de Portugal, narrando sobre as belezas da mata virgem brasileira, aquela toma o sentido inverso, relatando sobre a cidade grande para a floresta. Esta carta apresenta uma estrutura que se diferencia do resto da obra, pois procura escrever com formalidade, mas não consegue, haja vista que o herói não tem instrução para usar adequadamente a língua culta. Portanto, além de ironizar a carta de Pero Vaz de Caminha, Mário de Andrade mostra e critica o fato dos falantes escreverem de forma diferente de como falam.

Às mui queridas súbditas nossas, Senhoras Amazonas.
Trinta de Maio de Mil Novecentos e Vinte Seis,
São Paulo.
Senhoras:
Não pouco vos surpreenderá, por certo, o endereço e a literatura desta missiva. Cumpre-nos, entretanto, iniciar estas linhas de saudade e muito amor, com desagradável nova. (...)
(ANDRADE, 1978, p. 71)

A questão da paródia em *Macunaíma* transpassa os limites do rompimento com a narrativa tradicional, para chegar no lugar da reflexão sobre o que é o brasileiro e como se

constitui sua nação. Mário de Andrade questiona e destrona as imagens da Nação e do brasileiro construídas anteriormente, nos romances alencarianos. Não somos o índio embranquecido e com as virtudes do fidalgo português, nem mesmo vivemos dentro de uma natureza idealizada, quase que paradisíaca, mas somos uma população que vive num espaço continental e que, por isso, possui uma rica variedade de culturas, indivíduos e contextos sociais. A sociedade brasileira é híbrida, tendo sido formada pela miscibilidade das três culturas (a européia, a africana e a indígena). Quando Mário diz “*Sou um tupi tangendo um alaúde!*” (“O Trovador”, em *Paulicéia Desvairada*, 1987, p. 83.), já nos deixa transparecer sua proposta conciliadora das misturas culturais, que está presente, sobretudo, em *Macunaíma*. Além da diversidade cultural, provida pelos três representantes da sociedade brasileira, temos também uma diversidade cultural provida pelas diferenças geográficas e econômicas. Em sua obra, Mário de Andrade mostra que nosso país é rico em paisagem; temos a cidade grande e a floresta. Portanto, uma concepção de nacionalidade muito mais ampla que a de seus antecessores.

É principalmente híbrida esta narrativa, que parodia os romances conservadores do passado, e que atrela o autor a uma certa tradição carnavalesca, permitindo que a Literatura Brasileira amplie seu cenário estreito, até então, de Brasil. A obra de Mário de Andrade se constrói de forma singular se comparada à Literatura Brasileira que foi produzida anteriormente, e está relacionada a outras tradições e manifestações de gêneros artísticos.

Macunaíma é o herói cavaleiroso carnavalizado, que ao mesmo tempo em que é soberano, vitorioso e esperto é também perseguido, escorraçado e ludibriado, é um vencido-vencedor. Então, ele representa o ritual básico de *entronização e destronização* do mundo carnavalesco.

Procuraremos, adiante, focalizar isoladamente algumas outras características e imagens carnavalescas presentes em *Macunaíma* e que são características de uma paródia.

O GROTESCO, IMAGENS DO CORPO, COMIDA E BEBIDA

Ao averiguar as marcas carnavalescas na obra de Mário de Andrade, pode-se constatar a recorrência do grotesco na narrativa, ligado, sobretudo, a imagens do corpo e do vocabulário baixo. De início, a própria figura de Macunaíma é algo que causa estranhamento: uma criança feia, um “preto retinto e filho do medo da noite” que gostava de decepar cabeça de saúva, que “mijava quente”, toda noite, em cima de sua mãe e que dormia sonhando palavras feias e imoralidades. A imagem grotesca do herói associa-se à idéia da parodização do herói comum, sempre belo, forte e educado.

Logo que Macunaíma é abandonado por sua mãe, encontra Currupira e pede-lhe uma caça para comer. Currupira, então, corta um pedaço de carne de sua perna e entrega para Macunaíma. O monstro estava, na verdade, querendo comer o herói e, então, foi atrás dele, gritando:

-Carne de minha perna! Carne de minha perna!

Lá de dentro da barriga do herói a carne respondeu:

- Que foi?

Macunaíma apertou o passo e entrou correndo na caatinga porém o Currupira corria mais que ele e o menino isso vinha que vinha acochado pelo outro.

- Carne de minha perna! Carne de minha perna!

A carne secundava:

- Que foi?

O piá estava desesperado. Era dia do casamento da raposa velha Vei, a Sol, relampeava nas gotinhas de chuva debulhando luz feito milho. Macunaíma chegou perto duma poça, bebeu água de lama e vomitou a carne. (ANDRADE, 1978, p.15-16)

Mais adiante, o herói é banhado de caldo envenenado de aipim, molhando todo o corpo, exceto a cabeça. Seu corpo, então, vai crescendo e se fortificando, mas sua cabeça não molhada “ficou para sempre rombuda e com carinha enjoativa de piá”. Desta forma, o autor constrói um herói grotesco – feio, com corpo de adulto e cabeça de criança, que fala palavrão, que mijá na mãe e que termina matando-a por engano – para representar o “herói de nossa gente”, nacional, destronando de vez a imagem cósmica do nobre, segundo o falso ideal europeizado.

Sobre a urina, como matéria fecal, Bakhtin faz uma interessante observação:

(...) é a alegre matéria que rebaixa e alivia, transforma o medo em riso. A matéria fecal e a urina personificam a matéria, o mundo, os elementos cósmicos, fazem deles algo de íntimo, próximo, corporal, compreensível (a matéria e o elemento gerador e secretados pelo corpo). Urina e matéria fecal transformam o medo cósmico em alegre espantinho de carnaval (BAKHTIN, 1999, p. 293).

O medo cósmico é aniquilado pela estrutura da imagem carnavalesca da obra, na qual, por exemplo, a posição hierárquica de mãe e filho é desfeita quando o filho mijá na própria mãe e termina por matá-la. Macunaíma, nosso herói, não tem medo do que lhe é superior, grande ou forte e, por isso, não se deixa oprimir por ninguém, nem mesmo pelo gigante comedor de gente Pietro Pietra, como se vê mais adiante. Desta forma, o medo cósmico é superado pelo riso, no qual a matéria fecal e o grotesco, em geral, desempenham papéis importantes.

A imagem do herói com corpo de adulto e cabeça de criança é a marca de um ser híbrido, na qual seu corpo já alcançou a fase adulta, portanto, pronto para o sexo, mas a cabeça, isto é, o pensamento, permanece imaturo. Um outro ponto é a associação que fazemos com o personagem Aquiles da Literatura Grega, em que o herói é banhado nas águas do Styx, mas deixa o calcanhar de fora. Gilda de Mello Souza afirma que a cabeça do herói brasileiro é

na verdade uma sátira ao calcanhar do herói grego, e deve ser considerado também seu ponto fraco. Trata-se de um herói imaturo, um adulto sem razão e vulnerável.

A imagem grotesca do corpo em *Macunaíma* representada através do exagero, do excesso e da transformação nos leva ao inacabado e, portanto, ao aspecto positivo da renovação. Conseqüentemente, não se trata do grotesco negativo, nem do feio, mas da representação da vida e da morte. O próprio nascimento do herói se dá numa situação grotesca.

O grotesco de Mário de Andrade liberta a criatividade da narração, eliminando os obstáculos da imaginação. Ao narrar algo fora do plano real e inesperado pelo leitor, criam-se campos de surpresas que têm como conseqüência o riso, porque reconhecemos nesta imagem inverossímil e exagerada a demagogia e o autoritarismo que reinavam no projeto de Estado-nação, neste caso, através da “escrita oficial”. Como Bakhtin afirma, “recolocamos essa imagem exagerada na realidade; em segundo lugar, experimentamos uma satisfação moral, pois essa imoralidade e essa depravação são fustigadas por meio da caricatura e da ridicularização”.(BAKHTIN, 1999, p.267).

Há inúmeras outras imagens do grotesco nesta obra, que não é possível dar conta neste momento, muitas vezes são pequenos detalhes, mas que não devem passar despercebidos pelo atento leitor. Como por exemplo, quando Macunaíma e seus três irmãos seguem caminho no mato, com muita sede, sem rios ou lagoas por perto e com o sol (Vei, a Sol) castigando seus corpos. Assim eles “suavam como numa pagelança em que todos tivessem besuntado o corpo com azeite de piquiá”. Assim, o suor, a urina, o sangue e o sexo, a comilança, o baixo material e corporal aparecem sempre comumente de forma exagerada e grotesca, diversas vezes na obra.

Todavia, uma imagem que muito bem exprime o grotesco é a figura do gigante comedor de gente, Pietro Pietra. Neste personagem aparecem vários símbolos do riso popular. O próprio gigante é uma tradição popular que traduz o exagero do corpo em proporções fantásticas. O tema da comilança, por exemplo, na qual o gigante abre sua grande boca para comer e devorar tudo, inclusive o próprio herói, elabora a relação entre o comer, o riso e a morte, que, por sua vez, está também ligada à própria idéia da antropogafia modernista.

O gigante Pietro Pietra tem uma função política na obra de representar o mau soberano nas formas grotesca e corporal, através da concepção popular. Ele é o comedor de gente, portanto, o devorador dos povos. Em contrapartida, a imagem carnavalesca é ampliada quando o gigante é derrotado pelo “herói de nossa gente”. O riso é promovido pelo inesperado. Macunaíma é covarde e preguiçoso, comporta-se como uma criança, mas consegue derrotar Pietro Pietra através da esperteza e, portanto, propicia a renovação.

O SEXO:

O tema do sexo é recorrente na rapsódia de Mário de Andrade e deve ser analisado com atenção, se temos a intenção de ler *Macunaíma* sob a ótica da carnavalização.

Em primeiro lugar, é necessário que se perceba o corpo e o ato sexual como elementos que dão noção de continuidade da existência. Assim, se o carnaval é a própria afirmação da existência, o sexo será um dos seus elementos principais, pois é o gerador de vidas.

No primeiro capítulo, Macunaíma e Sofará “brincam” com violência, misturando sexo e sangue.

Macunaíma principiou atirando pedras nela e quando feria, Sofará gritava de excitação tatuando o corpo dele em baixo com o sangue espirrando. Afinal uma pedra lascou o canto da boca da moça e moeu três dentes. Ela pulou do galho e juque! Tombou sentada na barriga do herói que a envolveu com o corpo todo, uivando de prazer. E brincaram outra vez (ANDRADE, 1978, p.12).

A cena que adquire um caráter grotesco termina com o triunfo da vida (sexo) sob a morte (sangue). Macunaíma e Sofará brincam sujos de sangue, vida e morte estão no mesmo espaço manifestando o ciclo da vida.

Não obstante, há também uma retomada destronante do ato de cortejar a dama pelo cavaleiro medieval. Se na cultura oficial o herói deve se comportar como um verdadeiro “vassalo” diante de sua senhora amada, e se o sexo inexistente dentro deste padrão, percebe-se em *Macunaíma* o rompimento com esta tradição e a conseqüente carnavalização do ritual medieval. Neste caso, o sexo é naturalizado, e nosso herói está bem longe de cortejar com gentileza e refinamento a mulher que deseja, ao contrário, seu impulso sexual se traduz num sexo violento e masoquista, contendo até mesmo atos de mutilação.

Quando Sofará veio correndo, ele deu com o pau na cabeça dela. Fez uma brecha que a moça caiu torcendo de riso aos pés dele. Puxou por uma perna. Macunaíma gemia de gosto agarrando no tronco gigante. Então, a moça abocanhou o dedão do pé dele e engoliu. Macunaíma chorando de alegria tatuou o corpo dela com o sangue do pé (ANDRADE, 1978, p.11).

Se compararmos a obra de Mário de Andrade com o código do amor cortês medieval, verificaremos a forte sátira feita pelo autor. No texto medieval *De amor e tratado sobre el amor*, o autor Andréas Capellanus cita as trinta e uma regras do amor, segundo o código do amor cortês. Eis algumas delas:

- “El hombre sólo puede amar a partir de la pubertad.” (CAPELLANUS, 1984, p.363):

Macunaíma pratica sexo desde criança. Sofará acompanha o herói na floresta justamente por ele ser ainda jovem e não poder andar sozinho. Meio criança, meio adulto, curiosamente, na

hora de “brincar” com Sofará, Macunaíma cresce e vira um “príncipe lindo”. A metamorfose pertenceu ao acervo do folclore mundial, e simboliza a vida humana separada da perspectiva cósmica e da histórica. Neste caso, a rápida transformação do herói permite também a mudança momentânea de papel. Crescido, Sofará aceita brincar com Macunaíma, entretanto, seu comportamento infantil não é eliminado.

- “Los amantes deben guardar luto dos años por La muerte del amado” (Idem): Pouco depois da morte de sua amada Ci, Macunaíma se relaciona com várias outras mulheres da cidade de São Paulo.

Macunaíma lembrou de procurar Ci. Êh! Dessa ele nunca poderia esquecer não, porque a rede feiticeira que ela armara pros brinquedos, fora tecida com os próprios cabelos dela e isso torna a tecedeira inesquecível. Macunaíma campeou, campeou mas as estradas e terreiros estavam apinhados de cunhas tão brancas tão alvinhas, tão!... Macunaíma gemia. Roçava nas cunhas murmurando com doçura: “Mani! Mani! Filhinas da mandioca...” perdido de gosto e tanta formosura. Afinal escolheu três. Brincou com elas na rede estranha plantada no chão, numa maloca mais alta que Paranaguara. Depois, por causa daquela rede ser dura, dormiu de atravessado sobre os corpos das cunhas. E a noite custou pra ele quatrocentos bagarotes. (ANDRADE, 1978, p.37)

- “Sólo la integridad moral hace a alguien digno del amor” (Idem): Macunaíma é o herói sem nenhum caráter, sem integridade, que nega todas as características básicas do cavaleiro.

Esta tese Gilda de Mello Souza desenvolve plenamente ao analisar o capítulo III (“Ci, mãe do mato”), na qual afirma que sua conduta amorosa “é descrita como um impulso sexual e incontrolável, que se traduz numa arte de amar violenta” (SOUZA, 1975, p.88).

POLIFONIA

Apesar da polifonia ser uma característica da imagem carnavalesca na literatura, esta não é uma forte marca em *Macunaíma*, haja vista que não é perceptível o confronto de vozes ideológicas através dos personagens na narrativa. Entretanto, há que se notar que a própria obra é um debate entre idéias opostas, perceptível pela própria estrutura do texto, cenários, e, sobretudo, pelo desenrolar das ações do herói.

Em primeiro lugar, como paródia é um diálogo e, ao mesmo tempo, um confronto com uma escrita anterior, tentarei esclarecer melhor este ponto. Se *Macunaíma* simboliza a carnavalização do herói tradicional, não se pode negar que há também as vozes e imagens do mundo parodiado na própria paródia, pois esta retoma aquele. Portanto, é minha convicção que não há paródia sem polifonia, mesmo que a voz vencedora seja sempre aquela que vem para destronar a voz oficial.

Um segundo ponto é que a obra de Mário de Andrade pretende olhar o Brasil moderno sob a perspectiva do primitivo, isto é, entender o brasileiro e sua cultura através de um olhar descolonizado. Com efeito, a obra do autor transporta para o texto vozes opressoras que representam o colonizador, como é o caso do *Gigante comedor de gente*, e vozes que representam o oprimido, que destrói os espaços hierárquicos de poder (*Macunaíma*).

Finalmente, observa-se o confronto da floresta com a cidade; do homem primitivo com o homem moderno; do homem com a máquina. A velocidade da vida urbana que engole a “naturalidade” do homem, de repente, é devorada pelo primitivo. Se for hábito o “civilizado” visitar terras desconhecidas, Mário de Andrade inverte o percurso e faz com que a cidade de São Paulo seja visitada pelo primitivo.

Na grande cidade, *Macunaíma* fica deslumbrado com as máquinas e logo imagina que são deuses. Depois ele descobre que elas são feitas pelos homens. A grandiosidade da

maquinização da cidade se confunde com a vida das pessoas: o homem torna-se máquina e vice-versa, formando uma única unidade, como uma possibilidade da imortalidade, grande busca da humanidade: “Então virou Jiguê na máquina telefone, ligou pro gigante e xingou a mãe dele” (ANDRADE, 1978, P.44).

Não se trata apenas de retratar numa perspectiva futurista a novidade tecnológica que tomava conta das grandes cidades, mas de uma reflexão mais filosófica a respeito da humanidade, mais especificamente das sociedades pós-colônias da América.

Macunaíma passou uma semana sem comer nem brincar só maquinando nas brigas sem vitórias dos filhos da mandioca com a Máquina. A Máquina era que matava os homens porém os homens é que mandavam na Máquina... Constatou pasmo que os filhos da mandioca eram donos sem mistério e sem força da máquina sem mistério e sem querer sem fastio, incapaz de explicar as infelicidades por si. Estava nostálgico assim. Até que uma noite, suspenso no terraço dum arranhacéu com os manos, Macunaíma concluiu:

Os filhos da mandioca não ganham da máquina nem ela ganha deles nesta luta. Há empate (ANDRADE, 1978, p.170).

A Máquina mata o homem porque, ao mesmo tempo em que se confunde com o homem, que quer ser máquina; ela mostra a ele a sua diferença, isto é, a transitoriedade da vida. O homem morre e a máquina fica. Esta última simboliza o estrangeiro, toda a tecnologia que vem de fora para modernizar o país. Neste confronto de idéias e vozes não há vencedores, não há a cultura melhor, pois o autor propõe, justamente, a integração da floresta com a cidade. “Há empate”.

Desta idéia, o herói chegará a uma conclusão carnavalesca que propõem o destronamento dos valores e a inversão dos papéis.

De toda essa embrulhada o pensamento dele sacou bem clarinha uma luz: Os homens é que eram máquinas e as máquinas é que eram homens. Macunaíma deu uma grande gargalhada. Percebeu que estava livre outra vez e teve uma satisfação. (ANDRADE, 1978, p.39)

Sua conclusão gera uma gargalhada libertadora porque dessacraliza o controle hierárquico do poder, e coloca todos no mesmo plano, numa condição igualitária – colonizado e colonizador – sem haver o melhor ou o pior, mas a convivência e as marcas de ambos na imagem da nacionalidade brasileira. Não temos heróis, muito menos herói com a consciência do colonizador. Entretanto, não deportamos a influência européia para o outro lado do Atlântico, mas comemos esta tradição e fragmentamo-la. Neste caso, criar e destruir se complementam na obra de Mário de Andrade, porque, ao mesmo tempo em que assume a contribuição do colonizador, desqualifica seu poder. A antropofagia é a totemização do tabu representado por Macunaíma, herói símbolo da nacionalidade. O aspecto híbrido da cultura brasileira é percebido e demonstrado pelo autor através de *Macunaíma*, que bem pode ser um similar de um manual de Teoria da Cultura Brasileira. Através desta obra, o autor representa a complexidade brasileira, efetuada através do discurso do selvagem.

Se para elaboração de sua narrativa, o autor apresenta uma grande variedade de elementos provenientes de fontes diversas (traços africanos, folclore indígena, música européia, historiadores, lendas e mitos populares e diversos níveis da fala) é porque através deste material híbrido que se produz o Brasil e sua sociedade. Deste produto de caráter híbrido não há um rei, o medo cósmico é dessacralizado e as diversas influências convivem igualmente no mesmo espaço nacional.

Ao estudar a cultura popular, Bakhtin constata que o carnaval produz o produto híbrido: todos os personagens, todas as classes, todos os sexos, todas as culturas, todas as camadas de poder celebram num único espaço, no qual não existe hierarquia e diferenças. A transposição do carnaval para a literatura carregará as marcas do híbrido, mas, sobretudo, o rompimento com o poder oficial, através do destronamento da tradição.

À guisa de conclusão, *Macunaíma* é uma obra que bem representa a estrutura da imagem carnavalesca na Literatura Brasileira, porque, ao parodiar o romance de cavalaria, tende a reunir “os dois membros da antítese”: nascimento-morte, mocidade-velhice, alto-baixo etc. Ler *Macunaíma* pelo viés bakhtiniano da carnavalização é buscar a essência da narrativa que tenta compreender a complexidade brasileira através de um *vencido-vencedor*, representado pelo herói. Não só o autor é “trezentos, trezentos e cinquenta”, como confessou num de seus poemas, mas também é o brasileiro, representado por Macunaíma. Ele é o oprimido que vai para a cidade em busca da sua muiraquitã. Para isto, precisa derrotar o gigante Pietro Pietra. Fraco, perdido e ingênuo o herói dribla as dificuldades e obstáculos com malandragem, esperteza e alegria. Após derrotar o Gigante e reaver a muiraquitã, o herói volta para a floresta cansado, fraco, sem dinheiro e encontra sua terra destruída. Logo em seguida, nas últimas linhas da obra, Macunaíma morre, porém não é com a morte do herói que a narrativa termina, mas com a sua ressurreição. A obra inicia com o nascimento do herói, segue com a sua morte e fecha com o grande triunfo que é sua transformação em estrela. Desta forma, o autor traça o ciclo da vida de uma forma positiva, porque acredita na continuidade da história. É interessante que a sua morte representa a sua “subida ao céu”. O herói vencido segue a direção do baixo, com a morte, para o alto, na posição de Ursa Maior. “É mesmo o herói capenga que de tanto penar na terra sem saúde e com muita saúva, se aborreceu de tudo, foi-se embora e banza solitário no campo vasto do céu” (ANDRADE, 145). A idéia da perpetuação da vida também está inserida no próprio contar da história, questão principal do “Epílogo”. A memória é mantida através da tradição oral, na qual um homem se nomeia narrador da história, porque ele ouviu tudo de um papagaio e conta depois.

Assim, não se trata apenas do corpo biológico que se perpetua através das gerações, mas da própria história da humanidade que está sempre em progresso, da qual o homem faz parte como personagem e como criador.

Para finalizar, algumas palavras de Manuel Bandeira a Mário de Andrade sobre *Macunaíma*:

E ponha para fora o Macunaíma enquanto os bestalhões que andam fazendo brasilidades não acabam de desgastar a gente do Brasil, do modernismo, da literatura, de tudo! É preciso fechar o ciclo, urgentemente, com obra do pesado. (...) (Carta de Manuel Bandeira a Mário de Andrade de 05/04/1928.)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mário. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. 4ª ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 1999.
- _____. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. 3ªed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- _____. *Questões de Literatura e de estética: a teoria do romance*. Aurora Fornoni Bernadini et ali. 3ª ed. São Paulo: EDUSP/HUCITEC, 1993.
- CAPELLANUS, Andréas. *De amor e tratado sobre el amor*. Trad. Inês Creixell Vidal-quadrans. Barcelona: El Festin de Esopo, 1984.
- MORAES, Marcos Antonio (org.) *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: EDUSP, 2002.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil S. A., 1988.
- SOUZA, Gilda de Melo e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.